

Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa



Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos



Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa



Editada pola

Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán

J. del Valle-Inclán, *Hacia Europa*. 3

M. Alberca, J. del Valle-Inclán, Ruiz Conteras y Valle-Inclán. 5

M. Topuzian, *Esteticismo y simulacro en las Sonatas*. 69

F. X. Charlín, J. M. Monterroso, Valle-Inclán revisitado por Salaverrí. 736

F. X. Charlín, J. M. Monterroso, *Por las rutas turísticas de Valle-Inclán*. 759J. Caamaño Boumcel, *La estética teatral de los esperpentos como provocación histórica*. 51

99

136

156

1736

759

51

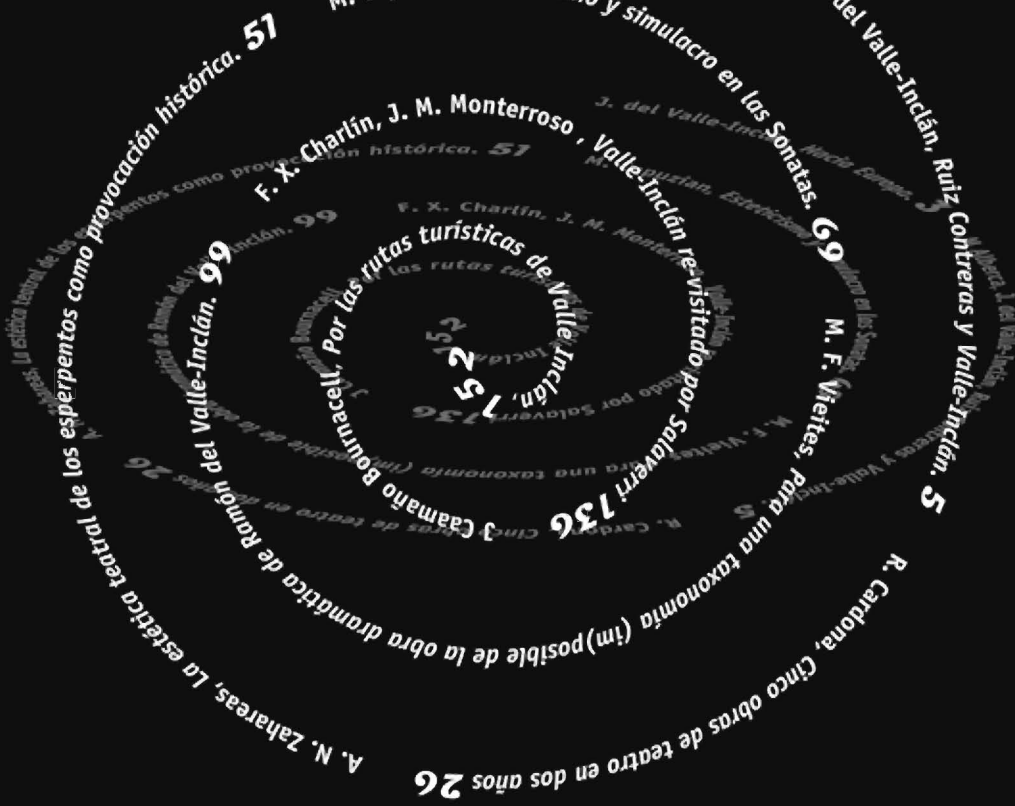
99

136

156

736

759



Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa
Apartado de Correos Nº 66
www.amigosdevalle.com
amigosvalleinclan1@hotmail.es

Número 26. Xuño 2013

Director

Francisco X. Charlín Pérez

Subdirectora

Sandra Domínguez Carreiro

Consello de Redacción

Joaquín del Valle-Inclán Alsina

Margarita Santos Zas

Juan Antonio Hormigón

Rodolfo Cardona

Xosé Luis Axeitos

Víctor Viana

Jesús Blanco García

Juan Fernando de Laiglesia
Fernando López-Acuña López
Xaquín Núñez Sabarís
José María Paz Gago
Ramón Torrado
José María Leal
Ramón Martínez Paz
Xosé Lois Vila Fariña

Xestión e administración

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Comunicación

Luis Menéndez Villalva

Diseño e maquetación

Carlos Sánchez Crestar

Impreme

Imprenta da Deputación de
Pontevedra

Dep. Legal PO-4/2000

ISSN 1698-3971


Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados. A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores, o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

CEDRO

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizada para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.



Cuadrante. Revista de Estudios

Valleinclanianos e Históricos,
nº 26, xuño 2013.

A. N. Zahareas, *La estética
teatral de los esperpentos como
provocación histórica*. Pp 51-68.

La estética teatral de los esperpentos como provocación histórica

A. N. Zahareas
Catedrático emérito de la Universidad de
Minnesota

A Juan Antonio Hormigón

[Esta es la ponencia que se dio en el “XI Congreso sobre la Cultura de la República”, del ocho al doce de abril de 2013, tratando la problemática de cómo se realizan, en cada esperpento, “soluciones estéticas de problemas históricos”. Se ha mantenido el formato de la presentación oral, no por una decisión arbitraria, sino porque el tema es complejo y, con la generosidad de los editores de *Cuadrante* ha sido importante enfocar (en ocho breves apartados), sin distracciones, los problemas centrales de las provocaciones históricas en medio de ficciones grotescas. Se añade una breve lista bibliográfica y los comentarios de Valle-Inclán están en *Re-visión*, p. 205-217.]

Cualquier aproximación crítica de la visión de los esperpentos se ha de hacer de acuerdo con las complejas condiciones históricas antes, durante e incluso después de la República... hasta nuestros días.

I

Es habitual ver en los esperpentos un conjunto de imágenes grotescas sobre la sociedad española. Se manifiestan contradicciones de si pueden ser “verdaderas” al mismo tiempo la “estética teatral” de un montaje y las “situaciones

históricas” que se han representado en el montaje. Las contradicciones “estética / historia” del título se han explicado por Valle-Inclán en un comentario bien conocido:

Los españoles nos colocamos siempre *por encima del drama* y de los intérpretes. Tenemos áspera la paternidad. Por capricho y por fuerza. Porque nos asiste la indignación de lo que vemos ocurrir fatalmente a nuestros pies. España es un vasto escenario elegido por la tragedia. Siempre hay una hora dramática en España; un drama superior a las facultades de los intérpretes. Éstos, monigotes de cartón, sin idealidad y sin coraje, nos parecen ridículos en sus arreos de héroes. Gesticulan con torpeza de cómicos de la legua las situaciones más sublimemente trágicas. Don Quijote ha de encarnarse en un Quijote cualquiera. [Una pandilla de comiquillos empecinados en representar el drama genial de la vida española... El resultado, naturalmente, es un esperpento.]

Efectivamente, entre 1918-1932, Ramón del Valle-Inclán representa en ficción el problema nacional de que España se había fragmentado en deformaciones grotescas “de la civilización europea”. (1920-24, *Luces de Bohemia*; 1922-23, *Los cuernos de don Friolera*; 1923, *Las galas del difunto*; 1928, *La hija del capitán*; y 1930, *Martes de Carnaval*). Lo que se destaca en los esperpentos es: en cuanto a la estética teatral, una sistemática deformación *a lo grotesco* -los personajes ya hechos títeres; en cuanto a la tragedia clásica, una versión inquietante de la tradición aristotélica- *una trágica mojiganga*; en cuanto a los personajes (de los dramas) el “*afantochamiento*” de los actores; en cuanto al montaje de espectáculos, la enajenación del público, el llamado “*alejamiento demiúrgico*”; y en cuanto al transfondo histórico de los contenidos, *representaciones imaginarias* de varias crisis caóticas de España, un país ya venido a menos.

Sobre todo esto no hay apenas discusión. Lo problemático es saber si la deformación grotesca de realidades históricas es posible, cómo lo es y cuáles son sus consecuencias. Estas fueron las cuestiones que debía de afrontar Valle-Inclán al juntar en los esperpentos las dos tendencias opuestas, “estética” e “historia”; y son las cuestiones que afronta esta ponencia: ¿qué es lo que significa el estilo deformador de los esperpentos una vez cargado de situaciones históricas? Este fenómeno ha sido continuamente debatido, pero es indiscutible en cuanto a la problemática fundamental que yace en los esperpentos de Valle-Inclán. Con todo, más compleja resulta su interpretación.

II

Por qué era tan importante para Valle-Inclán distanciarse de sus creaciones? ... porque “un creador y sus criaturas no son nunca del mismo barro humano” [1920-24]. Un *bohemia* ciego, al sufrir en una noche la odisea infernal de la bohemia madrileña, presencia motines, represiones políticas, el



asesinato de un paria catalán y el cinismo ante las tragedias personales. Antes de morir en la calle propone una nueva perspectiva de observar las realidades españolas... ya no como tragedias, sino "como una trágica mojiganga".

[1923] A un *militar* en cuyo cuerpo de carabineros no "hay maridos cabrones", le vienen sospechas sobre la infidelidad de su mujer: se ve obligado a ser "médico de su honra" y, como "el principio del honor ordena matar", él también matará ("Pim, Pam, Pum"), aunque, por error, mata a su hija en vez de la mujer; cierto, "un militar español no tiene el derecho de filosofar como en Francia".

[1923] Una *prostituta* cuyo novio (y padre extra-marital de su hijo) murió en la guerra de Cuba (1898), echada de casa por sus padres, busca clientes y se relaciona con un cínico *soldado repatriado*, según él "más cabrón que héroe", pues la guerra era otro "negocio de los galones".

[1928] Un *general* (ahora gobernador militar), al confrontar su escándalo sexual y las crisis nacionales, decide intervenir y, una vez más, "montar / ensillar el caballo"; el golpe de estado militar equivale a sacrificarse "por la Patria, por la Religión y por la Monarquía". No puede haber algo más risible que unos solemnes clisés patriotereros durante otra inventada "crisis nacional". El final grotesco de *Martes de Carnaval* es, sarcásticamente, para "escacharse de risa".

En cualquier escena de los esperpentos advertimos, ante todo, que se centra sólo en una historia: la historia política, social, económica, jurídica y cultural de la sociedad española. Por ejemplo: los incidentes violentos de las huelgas en *Luces* se integran a la muerte del protagonista, Max Estrella; el patriotero militarismo español de las colonias determina el "otelismo" grotesco del marido-asesino en *Friolera*; la sociedad feudal de castas, ya en desaparición, paraleliza el conflicto económico de padre / hijos en *Cara de plata* (1922); la guerra de Cuba y el desastre de 1898 son la base de la actitud cínica de los soldados y el patetismo de la Daifa en *Las galas*; gachupinismo, tiranía, revolución y muerte en México se identifican con *Tirano Banderas*; el golpe militar de estado es inseparable del escándalo sexual en *La hija del Capitán*; las intrigas palaciegas del movimiento anti-borbónico se integran en la narración histórica de *El Ruedo ibérico*. Y así por el estilo.

En cada esperpento se manifiestan dos planos de conciencia histórica sobre lo que ocurre en España: está el plano de las realidades históricas manifestado por una serie de situaciones caóticas (por ejemplo, días menguados, violencias políticas, corrupciones, asesinatos, manifestaciones callejeras, militarismos arrogantes, turbas anárquicas, motines en las fábricas, entre



muchas otras); pero, paralelamente, está el plano de innumerables imágenes sobre estas mismas situaciones históricas, propagadas por la variedad de los medios de comunicación (incluso la literatura), imágenes tradicionales (a veces populacheras) de patria, glorias, patriotismos, elogios a la monarquía, religiosidades, etc. Tan distanciados el uno del otro están estos dos planos de percibir las realidades históricas de España que la *desproporción* da la sensación histórica de dos versiones absurdamente distintas de la misma nación -una desproporción tan extraña que, en los esperpentos sale a la vez trágica y farsica- una *bufa tragedia nacional* . . .

III

Pero, ¿qué significa este paso radical de afiliar unos formalismos brillantes con situaciones históricas? Ya se trate de cualquier situación o figuras históricas, los esperpentos envuelven *contradicciones* esenciales: los personajes sacados de la historia no son sino creaciones artificiales; se mueven en las tablas y por tanto (según Valle-Inclán), algo como los muñecos de los tablados, hablan, declaman, gesticulan, discuten, gritan, disparan, incluso gozan y sufren, eso sí, pero sólo en conexión con los autores de la obra que los han ideado: *son los que les hacen hacer*.

Esto es obvio: los "personajes" sobre las tablas teatrales (igual que los "muñecos" de un tablado) dismantelan la engañosa "ilusión de la realidad," para sustituirla por la más sensata *realidad histórica de las ilusiones*. No hemos visto nunca a un Hamlet, un Tartufo, una Madre Coraje, un Banderas o un Bradomín, o un Montenegro. Es una perogrullada repetir que son Shakespeare, Moliere, Brecht, Chaplin y Valle-Inclán los que les han dado un papel imaginario en unas situaciones inventadas. Valle-Inclán ha destacado los paralelos entre "personajes / muñecos": "En el *Quijote* lo vemos continuamente: Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco".

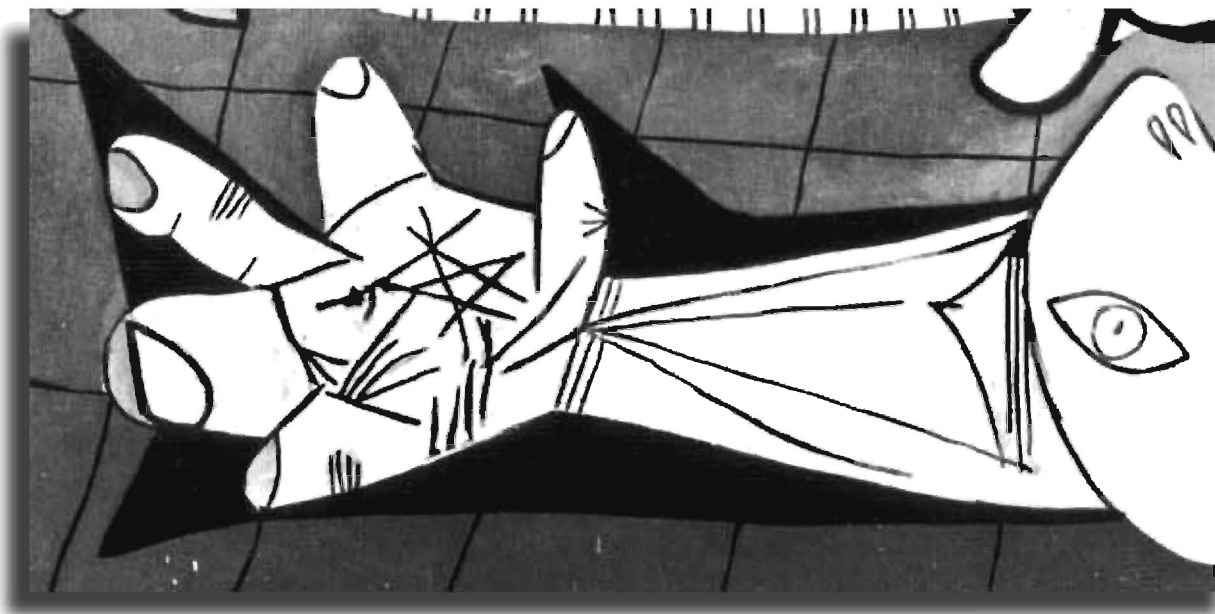
A las figuras en la lista *Dramatis personae* de los esperpentos se les ha dado ya *dos vidas*: como "figuras" inventadas y por tanto artificiales; y cuando se les hace funcionar en un espectáculo como si fueran reales. A lo mejor se trata de una "ilusión concreta".

Lo cual plantea un problema histórico intrigante: en el mismo acto de funcionar como si fueran figuras históricas, los personajes, por históricos que parecieran, manifiestan su *completa ficcionalidad*. Y... es precisamente a la luz de esta "ficcionalidad" donde se proyectan las provocaciones históricas de la estética teatral: una situación inventada, aunque del todo artificial, corresponde a su papel histórico: el asesinato político del prisionero en *Luces de bohemia*, por ejemplo, corre paralelamente con el conocido caso de la "ley de fugas", asociada con la notoria figura militar del General Anido. Es esta ficcionalidad, manifesta-

da grotescamente en los esperpentos, la que proyecta, *sin evasiones*, la función histórica de una estética deformante de los esperpentos.

IV

Ahora bien, en concreto, ¿cómo se hace todo esto? A modo de ilustración, fijémonos en las contorsiones pictóricas del *Guernica* de Picasso, el lienzo inspirado por el suceso histórico del bombardeo de la población vasca en abril de 1937 (unos seis años después de los esperpentos). A pesar de la trágica violencia, la perspectiva artística con que se han representado sobre el lienzo las consecuencias horribles del bombardeo, parece bastante distanciada, o sea, “alienada”. Esta pintura es grotesca como antes los “rostros desencajados o lívidos” de los *Caprichos* y *Disparates* de Goya: las víctimas, por ejemplo, parecen espantapájaros; las manos son como de muñeco, tiesas, como rellenas de aserrín; el guerrero parece un maniquí, el decrepito jamelgo, un viejo y ridículo caballo de un tiovivo destartalado.



En suma, los ojos, los párpados, el pelo, las lágrimas, las posturas, etc., han sido *altamente estilizadas* para formar un decorativo cuadro grotesco... como antes, con una perspectiva alienada, había hecho Valle-Inclán en los esperpentos. Se produce un efecto de *shock* al identificar en el *Guernica* de Picasso “unas” figuras pintadas en el cuadro en términos de “otras” víctimas históricas del bombardeo (y al mismo tiempo poder distinguir entre las víctimas reales del pueblo vasco y las víctimas pintadas en el lienzo).

Pablo Picasso, *Guernica*
(detalle), 1937.

En su primer esperpento Valle-Inclán ya había sometido a reflexión la información deformante que les llega a los españoles a través de los medios de comunicación: la versión ficticia de la “ley de fugas” en *Luces de bohemia* (sobre el asesinato político de un prisionero), *no* se presenta sólo como asesinato político sino también y sobre todo como otro caso más de ley y orden: “un criminal que intentó fugarse”. La mediación en la *historia* que proveen en la ficción del esperpento “las noticias de la prensa” se ha integrado en el histórico laberinto español. El artificio ficticio del esperpento ayuda a los lectores a juzgar históricamente:

en general, a situar verdades detrás de las palabras de los media; y en concreto, a situar un asesinato político de un paria catalán detrás del eufemismo común “ley y orden”. (Se revela en ficción el encubrimiento político de las mentiras sobre los asesinatos en la historia).

El proceso de distinguir entre los dos planos de realidades, planteados por *Guernica* y *Luces de bohemia*, se dramatiza al nivel más alto de teoría estética y práctica literaria en el retablo del “Bululú” sobre la “tragedia” de los “cuernos” de *don Friolera* (1923). En la tradición literaria, el marido deshonrado, sea el Otelio de Shakespeare o el Gutierre de Calderón, al verse en el papel de “médico de su honra”, mata a la esposa inocente sospechada de adúltera. Así que al elaborar la tradición dramática del “honor” el vengador resulta trágicamente patético. Metafóricamente, es prisionero del código de honor, parte integral de



Pablo Picasso, *Guernica* (detalle), 1937.

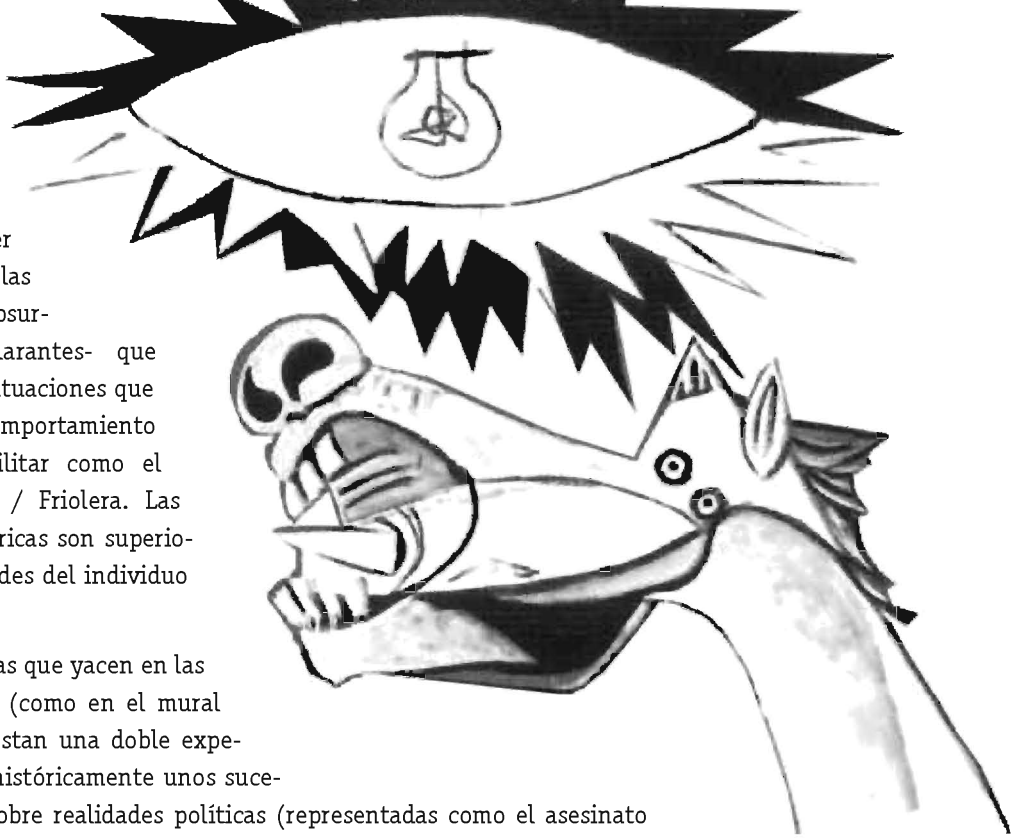
las ideas, valores y sentimientos de la sociedad en que vive.

Así es el personaje militar, don Friolera, porque, claramente, tanto en la “tragedia” del retablo del Bululú como en la tragedia del militar, don Friolera, “en el cuerpo de carabineros (de España) no hay maridos cabrones”. Hay que matar a él, a ella, al perro y al gato. Cada hombre por tanto (según el proyecto estético de Valle-Inclán), lleva dentro de sí el aspecto “robótico”, y por tanto grotesco, de los muñecos. He aquí el problema del individuo y la sociedad:

todo grupo social establece reglas que intenta hacer cumplir; las reglas militares, por absurdas -incluso hilarantes- que fuesen, definen situaciones que determinan el comportamiento del individuo militar como el personaje Astete / Friolera. Las condiciones históricas son superiores a las capacidades del individuo / ciudadano.

Las bases históricas que yacen en las técnicas formales (como en el mural *Guernica*) manifiestan una doble experiencia: analizar históricamente unos sucesos imaginarios sobre realidades políticas (representadas como el asesinato de un prisionero político y la matanza de inocentes por un bombardeo violento) sin olvidarse de que son lo que *parecen ser*: sucesos imaginarios artísticamente deformados. La disparidad entrañada en las ficciones equivale en el plano de la realidad histórica a soluciones estéticas adecuadas a problemas históricos reales. Gracias al distanciamiento provocado por el intercambio entre personajes inventados y actores vivos, el público puede, y debe, *distinguir* la ilusión de la historia, junto con sus procesos de representación.

Por tanto, una cautela: el alejamiento *a lo grotesco* de Valle-Inclán o Picasso no nos debe confundir: el “descomprometimiento” es del artista, no como hombre, sino como creador. La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y la de Picasso en *Guernica* pueden ser el proceso artístico *más mediatizado* en su relación con las condiciones históricas de la sociedad española. Picasso y Valle-Inclán, por lo menos en *Guernica* y los esperpentos, son modelos de las formas en las cuales un autor auténticamente revolucionario cambia no sólo los contenidos históricos de sus obras, sino también su aparato productivo -de ahí el objetivo de modificar las relaciones funcionales entre el autor y sus ficciones, las ficciones y los lectores. Afirmaba Valle-Inclán que “iba a publicar una obra contra las dictaduras y el militarismo” y que “no pueden hacerse revoluciones a medias”; y Picasso: “Pero qué creen ustedes que es un artista? ¿Un tonto que ve cosas sólo al ser pintor? Todo lo contrario: le mueven continuamente las injusticias lamentables. Nada de indiferencia. La pintura no es para decorar habitaciones”. (Epigrama, en *Guernica* de Russell Martin).

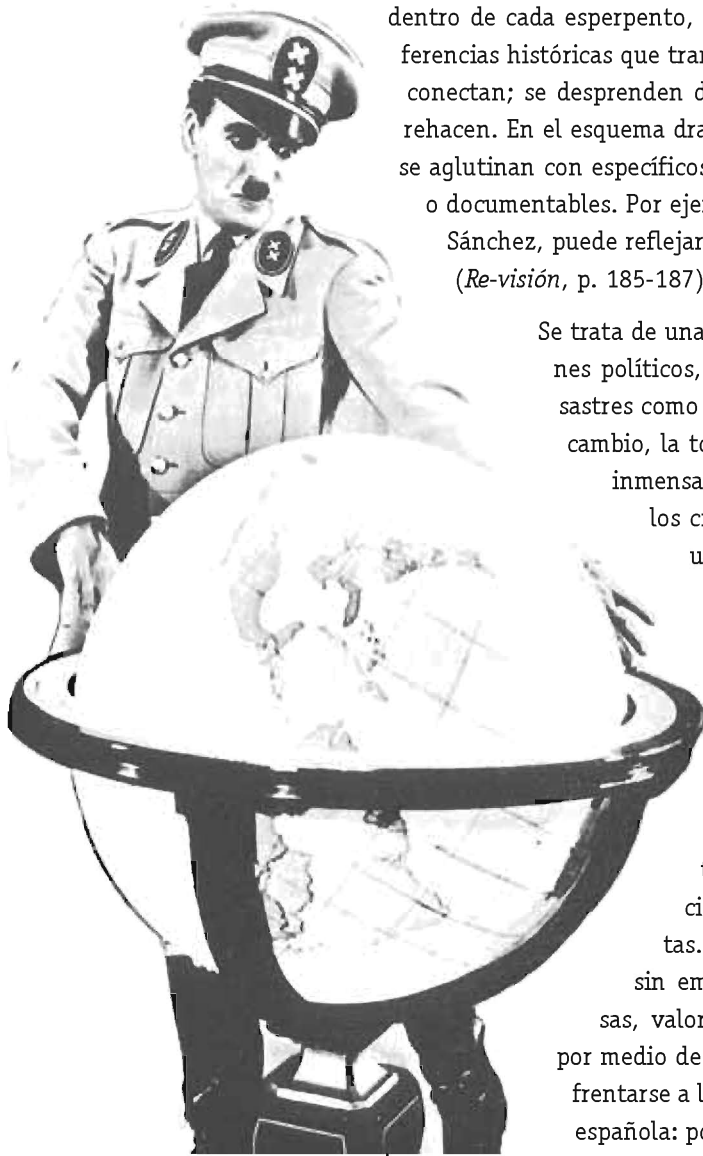


V

Aunque Valle logró “incrustar documentos de época” en sus obras históricas, los esperpentos no son historia por definición: se confunden, dentro de cada esperpento, las representaciones imaginarias con las referencias históricas que transmiten. Al hacer historia los hechos se desconectan; se desprenden de sus raíces en el tiempo y el espacio y se rehacen. En el esquema dramático de cada esperpento diversos sucesos se aglutinan con específicos momentos históricos -todos documentados o documentables. Por ejemplo, un crimen ficticio de 1913 del capitán Sánchez, puede reflejar detalles claves del golpe de estado de 1923. (*Re-visión*, p. 185-187).

Se trata de una “síntesis de momentos históricos” -desórdenes políticos, golpes de estado, directorios militares, desastres como los de Cuba (1899) o Annual (1921) etc. En cambio, la totalidad de la historia española moderna es inmensa: el conjunto de elementos históricos (como los cristales de un paquete de azúcar) no tienen una forma específica, a veces ni coherencia ni sentido. En cambio, la síntesis de destacados sucesos históricos, elaborados en la trama de los esperpentos, *no se juxtaponen*: están distribuidos en la trama para proyectar una *visión más bien sintética de la historia*.

Sabido es que cualquier “síntesis” es “artificial”: como en un mosaico, se combinan circunstancias históricas separadas y distintas. Esta síntesis histórica de los esperpentos, sin embargo, logra presentar las ideas pretensiosas, valores tradicionales y sentimientos patrióticos por medio de los cuales los españoles han tenido que enfrentarse a la economía, política y cultura de la sociedad española: por tanto, las circunstancias históricas grotescamente representadas (como por ejemplo las huelgas en *Luces de bohemia*; los militarismos en *Los cuernos de don Friolera*; los desastres nacionales en *Las galas del difunto*; o el golpe de estado en *La hija del capitán*) *no tienen por qué ser exactamente cómo ocurrieron de verdad*. Lo importante es que como en las películas documentales, el argumento de los esperpentos es fiel a la esencia de los sucesos históricos (vrs. *Lincoln*; *Zero Dark Thirty*; *No*; *La caza*; *Ay Carmela*; *Che*, etc.).



Charles Chaplin, *The Great Dictator* (*El gran dictador*), 1940.

Dentro del drama hay -o parece que hay- una “unidad” de los contrarios “historia / ficción”; es decir, se trata *a sabiendas* de una unidad irreal: porque, fuera de los parámetros del esperpento (texto o montaje), en las realidades concretas de la sociedad española... *¿puede haber una verdadera unidad de opuestos... tan polarizados?* ¡No! Los polos extremos funcionan en equilibrio pero sólo en el nivel ficticio de los esperpentos: la vinculación de lo grotesco en el teatro (como en un tabanque de muñecos) es la base de toda una estrategia de la estética del esperpento: la representación del todo estética de unos problemas del todo históricos. Así que las contradicciones de los esperpentos entre “por estética” y “funciones históricas” tienen significación porque ellas contienen los problemas teóricos y prácticos de la alienación... que no siempre son resueltos pero que son destacados en las manifestaciones de las contradicciones.

VI

Al revalorizar la validez artística e histórica de los esperpentos a la luz de todas estas contradicciones: ¿cuál sería precisamente la contribución sociopolítica de la estética de los esperpentos? El estilo admirable del desdén político que proyecta el llamado “esperpentismo” por ejemplo, no tiene por qué ser siempre algo realmente sustancial. A pesar de ser perfectamente consciente de lo trágicos que son para España estos problemas, Valle-Inclán se empeña en destacar el elemento farsesco y divertido de esa historia: ¿tienen las farsas grotescas, con sus exageraciones de guiñol y sus síntesis improbables, una utilidad moral, social o política?

Cuestiones delicadas: en su mayoría las escenas de los esperpentos son divertidas: se destacan trucos farsescos, juegos irónicos y creatividad cómica en medio de temas -en potencia- transcendentales: por ejemplo, el velorio y entierro de Max Estrella, “cráneo privilegiado”; la hospitalización extraña por acabar patéticamente loco el asesino militar Friolera; la carta de la prostituta Daifa, llena de patetismos cuyo objetivo es mover a sus padres pero al fin al cabo “sacada del manual” o la recepción “patriotera” del Rey en el andén llena de clisés hilarantes (cruz, banderas, madre, patria, hijos, príncipe, etc.)... nos divierten. Además, las reacciones y diálogos de personajes ante terribles circunstancias históricas (torturas, bombas, huelgas violentas, fusilamientos), se nos presentan llenas de sarcasmos (“hay mucho de teatro” o “fondo de los reptiles”), burlas o desprecios, llenas de risas incómodas.

Intentar responder a estos problemas implica enfrentarse a la cuestión de si el humor de las parodias grotescas puede ser serio; o bien si la mera diversión de las mojigangas están cargadas (o no) de significación histórica. Se ha planteado la cuestión de si el humor grotesco que alimenta los diálogos satíricos es o no

algo relevante o serio; y si los contenidos problemáticos (incluso los históricos) ya trivializados valen o no como problemas vitales para los españoles. No es fácil comprobar si los casos geniales de trivializar las ideologías o convertir situa-

ciones graves en diversiones grotescas (“montar el caballo” = golpe de estado militar) están cargados de significación. Este dilema entre lo vivo histórico y lo estético artificial plantea otro problema peliagudo: si es posible, en realidad, representar unos problemas históricos bastante graves de la sociedad española (o, por lo menos según Valle, la percepción de ellos) en el proceso trivializador que nos ofrecen sus esperpentos.

Entre otros varios, Theodor Adorno es sólo uno de los que se han ocupado, y preocupado, entre diversos ejemplos, por las burlas del *Quijote*, las payasadas de Hitler en el *Gran dictador* de Chaplin, el gangsterismo simbólico del *Arturo Ui* de Brecht, el absurdo caso de la bomba atómica en el *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick, el patético afán de sobrevivir (a toda costa) de Pascualillo en *Sette Belleze* de Wertmüller, y otros semejantes. El problema fundamental de los esperpentos: si el “humor” de teatralerías grotescas puede ser algo históricamente relevante (o si más bien el proceso de trivializar, con el “sano” objetivo de entretener, nos ciega a los sentidos determinadas funciones históricas transcendentales).

Valle-Inclán anticipó estas preocupaciones de si lo “burlesco” es o no históricamente serio. En sus diversos análisis del papel del “quijotismo” (sea en la ficción o en la historia) destacó cómo los mitos nacionales son superiores a las capacidades de los ciudadanos que los han de desempeñar en el mundo social, sean hidalgos de aldea o españoles de los esperpentos.

Valle observó que en los “quijotismos” inventados por Cervantes yace, paralelamente, el proceso simbólico de encarnar, burlesca y grotescamente, el inmenso problema de España en unos españoles ridículos de hazmereír: si “Don Quijote ha de encarnarse en un Quijote cualquiera” este tipo de desproporción se ve en la grandeza del Otelo sespiriano encarnada en un cornudo cualquiera, don Friolera, y en la ceguera homérica representada por el lamentable poeta bohemio, Max Estrella.



*El se pronuncian y la mano alargan
Al primero que llega.*

Francisco de Goya, Caprichos, 1799. Capricho nº 2.

Esta es precisamente la manera estética de cada esperpento, en que el humor grotesco de las teatralerías es inseparable de las deformaciones grotescas (pasadas y contemporáneas) de la realidad histórica de España. Para Valle, los quijotismos del *Quijote* representados burlescamente por Cervantes les vienen de perlas a los esperpentos: “por aferrarse a los valores que reflejan su mayor grandeza, España se dejó ir a la decadencia material y a la marginalidad”.



VII

Algo más tarde que Valle-Inclán, B. Brecht observaba que fue privilegio de las artes el poder participar en la formación de la conciencia de una nación [Hormigón]; y según Valle-Inclán, al *alejarse de sus prejuicios*, los españoles pueden adquirir la capacidad estética de divertirse ante un espectáculo aún cuando el goce estético ocurra a expensas de los trágicos problemas de España. La estrategia fundamental de los esperpentos es lograr cierto distanciamiento estético que, al alejar al espectador de su mundo afectivo (incluso “comprometido”), le facilita esa distinción histórica. Es posible percibir dos cosas: gracias al distanciamiento estético, la capacidad de distinguir con claridad entre ficción e historia, y la potencia, gracias a la [inteligencia] estética (el alter-ego de Valle-Inclán, Max Estrella dijo “matemática”), de emitir un juicio sobre lo que ocurre, tanto en espectáculos montados como en la historia de España.

Es difícil llevar más lejos las metáforas de “demiurgo” y “distancia”. La concepción de mirar a los personajes como “creaciones” o muñecos entraña así con toda su complejidad la “reciprocidad” existente entre ficción e historia. Si la hechura artificial de las figuras ficticias es el anverso de una hoja mientras las funciones ilusorias de la realidad histórica en que “se” meten equivale al rever-

so, no resulta posible desgarrar una cara sin desgarrar la otra al mismo tiempo. Valle-Inclán revolucionó esta esencial y compleja reciprocidad entre los personajes de la vida y los que históricamente llamamos metafóricos.

La experiencia que portan los esperpentos es por tanto forzosamente doble: juzgar *históricamente* los sucesos ilusorios que afectan a unos españoles artificiales sin olvidarse nunca de que son artificiales, ficciones creadas por el autor, Valle-Inclán. Así los espectadores pueden ya distinguir lo vivo / histórico de lo inánime / ficticio (algo como separar una “verdad” de su simulación) y gozar a la vez en *el nivel estético del arte del esperpento*, de esa extraña estrategia del distanciamiento que, al desengañarles, hace también posible que hagan las distinciones necesarias dentro de la ilusión que les “construye”.

VIII

En esta ponencia no se ha dicho mucho sobre el autor de los esperpentos, Valle-Inclán. Casi nada. Nos hemos centrado en el grupo de las normas estéticas que se han articulado dentro de los propios textos. Ha sido Valle-Inclán quien articuló, con precisión estética, la función histórica de la alienación literaria en sus esperpentos. Esta postura estética impone, a la vez, la presencia y desaparición total del autor hecho demiurgo. Valle-Inclán ha sido una de las figuras mejor conocidas de España: “ha motivado ríos de tinta, todo menos pasar desapercibido” (Cesar Oliva). También la figura más enigmática. Escribió mucho sobre los esperpentos, explicando el qué, el cómo y el por qué. Con tonos provocadores, llenos de sarcasmos e insultos, se burlaba continuamente de las normas y prácticas teatrales de su tiempo. Sus comentarios al respecto constituyen toda una marionetología, una especie de teología estética sobre las relaciones tenues entre el autor y los personajes de sus obras. “Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos”.

“La verdad es que no me hubiera gustado vivir la vida de ninguno de mis personajes”. De ahí la razón por qué, como autor, desaparece de los esperpentos. Del todo: no está por ninguna parte dentro de sus textos. No exalta, no condena, no se desdobra, no pacta simpatías, no se emociona ni compadece...y no comenta. Sólo lleva a cabo su tarea de asainetar a los personajes de la trama dramática, retratándolos como “deformaciones grotescas” de los papeles representados por actores en los montajes tradicionales.

Ocurre todo esto porque cumple con la verdadera tarea de un demiurgo, la de estar por todas partes en su obra, metafóricamente, tal y como se porta Dios ante el mundo de sus criaturas. “Por estética” equivale a ver situaciones del drama histórico desde la otra ribera, distante e indiferente. Las verdaderas

relaciones entre Valle-Inclán y lo que sucede en sus obras teatrales son las de un demiurgo cuya manera es estar “por encima” de sus personajes: Es “un demiurgo que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia del ser superior”. Valle-Inclán hace que sus personajes se presenten ellos solos y sean en todo momento ellos *sin comentario, sin la explicación del autor*: “Que todo sea la acción misma”. La acción es el factor que determina el carácter de los personajes.

“Demiurgo” -en griego, *demiurgos*, obrero, artesano o arquitecto- ha sido en filosofía, ordenador del cosmos. En su aparecer histórico la voz demiurgo se encuentra inicialmente en la filosofía platónica aplicada a Dios, como supremo ordenador del mundo. El término aparece nuevamente en diversas versiones y “subversiones” modernas, entre ellas en el concepto del artista que manejan Joyce y Valle-Inclán:

... con su captación intuitiva más que erudita del uso de lo grotesco en Goya encontró en estas imágenes un procedimiento para representar el carácter grotesco de la vida española y, además, con su libertad en el manejo el procedimiento afirmó su perspectiva demiúrgica, que dice encontrar también en Goya, al no considerarse “del mismo barro que sus muñecos” (Jesús Rubio, p. 47).

En los esperpentos, los españoles parecen ridículos en sus posturas heroicas, declamaciones trágicas o etiquetas míticas. Una manera de afrontar los factores absurdos de las realidades históricas es introducir en la literatura tradicional el distanciamiento cómico, el sabor popular, y el sentido malicioso de los tabancos de muñecos. Según don Estrafalario, alter-ego de Valle-Inclán:

El compadre Fidel es superior a Yago. Yago cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de *divertirse a costa de don Friolera*. Shakespeare rima con el latido de su corazón el corazón de Otelo. Se desdobra en los celos del Moro. Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú ni un sólo momento deja de considerarse superior por naturaleza a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica”.

El arte del espectáculo grotesco es un puro artificio radicalmente ilusorio que, no obstante, se hace -se construye- a base de historias. El aviso es tan sencillo que sería difícil evadir la complejidad historiográfica de los esperpentos: sin una clara distinción entre lo que *es* y lo que *no es* así, no hay conciencia histórica, ni esperpentos. Los nacionalistas reaccionarios y militares han vencido a los republicanos... y no vice-versa. Pero la manera con que se han reunido e interpretado los datos verificables suelen incluir no sólo el desastre que ocurrió sino también qué es lo que pensaban los españoles al respecto. Esta es la manera que obsesionó a Valle-Inclán en los esperpentos: la distinción entre hechos históricos y las representaciones imaginarias (y no poco ideológicas) de ellos.

En los esperpentos, Valle-Inclán trata sobre diversos factores socio-políticos: intenta descubrir sus interacciones, buscando tras los documentos históricos los impulsos (conscientes o inconscientes) que han dictado los sucesos... ya pasados. ¿Cómo tratar el presente? ¡Es que los esperpentos son del presente! Se basa en los métodos de observación, de análisis y de crítica que exige la historia. Sobre todo, se empeña en *someter a reflexión* la información deformante que les llega a los españoles a través de los media. Así que se manifiesta toda una perspectiva historiográfica: comprender cualquier situación del “pasado” es imposible sin conocer las condiciones históricas del “presente”. Las historias elaboradas en los esperpentos intentan enseñarnos a leer con claridad las informaciones transmitidas por los media: es decir, poder situar cosas detrás de las palabras.

En esta conferencia, hemos comenzado con el comentario de Valle-Inclán, no por una decisión arbitraria, sino porque el uso de la metáfora teatral que los españoles “representan un drama superior a sus facultades” constituye la base sobre la cual se ha edificado el edificio teórico de la reciprocidad necesaria y continua entre arte e historia. Vale, por tanto, concluir con palabras de Valle-Inclán durante el tiempo de los esperpentos, pero esta vez a la luz de la estética alienada de los esperpentos: “El arte es, pues, forma... ¿qué debemos hacer? ... arte, no. No debemos hacer Arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. *Hay que lograr primero una justicia social...* Creo que la novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos”.

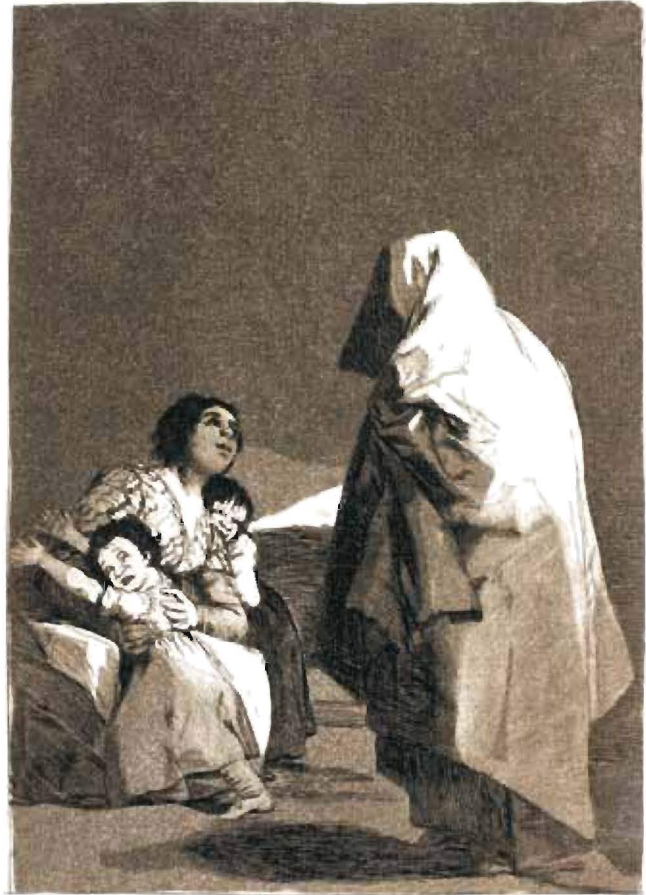
APÉNDICE

Vale como conclusión a la problemática cifrada en el título, parafrasear brevemente los contenidos básicos de los esperpentos, utilizando a propósito un estilo prosaico y descriptivo, sin meternos con simbolismos, procedimientos grotescos, manierismos ni esteticismos, y sin explicar la sátira ni la parodia, para hacer hincapié en lo que verdaderamente importa: que los esperpentos de Valle-Inclán son inseparables de la historia de su tiempo. Es decir, lo grotesco de los esperpentos es una deformación socialmente orientada. No hay nada de evasión.

En el primer esperpento, Max Estrella es un poeta español ciego, que vive en la bohemia de un Madrid absurdo, brillante y hambriento; incapaz de huir de ese tipo de vida, pasa sus últimas horas “de modo absurdo” porque no hay otro modo para los artistas de su cuerda en España: tiene que sufrir la pobreza, la ignorancia y el cinismo; tiene que soportar una represión brutal de un gobierno reaccionario y de unos gusanos burocráticos que no saben nada: ni soñar; y hasta tiene que aguantar

a unos jóvenes modernistas que le llaman maestro y que se las dan de rebeldes pero que no son sino unos farsantes cuando no unos botarates. El preso es un paria catalán, tachado de rebelde durante las huelgas de Barcelona cuyos patronos son de la más negra entraña, quien se da cuenta de que lo van a matar porque así se hacía la justicia en aquellos días menguados: "cuatro tiros por intento de fuga", es decir, al cruzar un lugar solitario, le sacarán la vida "los que tienen a su cargo la defensa del pueblo". Don Filiberto es un periodista concienzudo que si, por una parte, elabora una definición teosófica del periodismo, por otra, no se atreverá a decir nada sobre la ley de fugas que le costará la vida al preso porque "aquella Prensa canalla no dice sino lo que le mandan": no se podía violar la política del periódico con la Dirección de Seguridad. El Ministro, por su parte, al ver al poeta ciego, sólo piensa sentimentalmente en tiempos pasados y, caritativamente, le da dinero "del fondo de los reptiles". Don Latino de Hispalis es un corredor de novelas por entregas, un golfo madrileño y del todo cínico, quien mira todo lo que pasa como si hubiera en ello mucho de teatro, porque cuesta trabajo hacer un esfuerzo para distinguir entre lo auténtico y lo falso. Dada la indiferencia general hasta ante el dolor más profundo, no hay para qué "ponerse estupendo".

En el segundo esperpento, Friolera es un militar español atrapado por el código de un honor tradicional "ya que en el cuerpo de carabineros no hay maridos cabrones", que vive en una sociedad en la que ni se piensa en la posibilidad de un divorcio legal ni "basta una honrosa separación", y donde las sospechas de infidelidad le obligan a que haga bien el papel de "médico de su honra", porque la galería exige y "el principio del honor ordena matar": no hay remedio y Friolera matará -pim, pam, pum- como el primero. Al fin y al cabo, es militar español y "no tiene derecho de filosofar como en Francia". Por eso es juzgado por un tribunal compuesto de tres tenientes colegas quienes han sido modelos de corrupción en su pasada actuación profesional. Doña Tadea Calderón es una vecina de Friolera que no puede tolerar un escándalo conyugal, que le aconseja al marido que vigile no dar malos ejemplos a su hija, y que, a diferencia de Yago con Otelo, azuza a Friolera sólo porque, siendo española que sólo sabe sus



Que viene el cura.

Francisco de Goya, Caprichos, 1799. Capricho nº 3.



pecados, no puede sino dar a los culpables lo merecido. No hay otro modo: ella sólo “saca la cara por su pueblo”, pues adulterios y licencias solamente ocurren entre familias de ciertos sujetos “que vienen rodando la vida”. Por eso Doña Tadea le dice con toda sinceridad al teniente que no tenga para ella “tan negra entraña”: ella no es sino el pueblo. Doña Loreta y Pachequín son los supuestos “adúlteros” que vacilan: la una, si me entrego o no me entrego; el otro, si la tomo o no la tomo; y

así van dando rodeos sin poder decidirse a la acción porque son minúsculos para sostener el gran peso del amor apasionado: son de la literatura por entregas y “del manual”. Se entrega ella cuando la echa su marido y él la toma “pues el mundo se la da”, como había dicho “el eminente Echegaray”. El presunto “médico de su honra” mata a su hija en vez de su esposa y termina internado en un hospital.

En el tercer esperpento, la Daifa es una prostituta cuyo novio murió en la guerra de Cuba, en 1898, dejándola con un hijo huérfano en el Asilo ya que no podía criarse a su lado por haber sido echada al camino por su padre. Tiene que ganarse el pan sola, puesta en los brazos del pecado, víctima de una moralidad sexual muy atrasada y chabacana y de una sociedad en la que las mujeres no pueden ganarse la vida y si buscan trabajo, hallan cerradas todas las puertas: la única opción o libertad que le queda a esta desgraciada, irónicamente, es abandonar su empleo de prostituta en Galicia e irse a Lisboa donde tendrá más clientes porque “allí las españolas son muy estimadas”, dice, y “las compañeras hasta lo ponen por cima de Barcelona”. Juanito Ventolera es un soldado repatriado de Cuba: se halla “pelado al cero” en la depresión económica de la posguerra y cínicamente recuerda la guerra, como lo hizo en sus memorias Ramón y Cajal, como “un negocio de los galones”. Viéndose a sí mismo más “cabrón” que “héroe”, sin valores éticos ni esperanzas de mejoramiento, cuya defensa estriba, inevitablemente, en dar la cara contra el mundo entero, exclama: “Yo respondo de todas mis acciones ... El hombre que no se pone fuera de la ley, es un cabra”.



Ya es hora.

Francisco de Goya, *Caprichos*, 1799. Capricho nº 80.



En el último esperpento, “el vencedor de Periquito Pérez” es un general, antes el invicto Marte de Ultramar y ahora el gobernador militar de una gran ciudad, quien, al ser confrontado con una crisis nacional más, y con un escándalo y la difamación que amenazan cubrir de lodo la honra y reputación del ejército, no puede sino aquiescer a dar un golpe más: a tomar las riendas de un Directorio Militar y así salvar el país del caos. Se sacrificará una vez más “por la Patria, por la Religión y por la Monarquía”. No hubo otro remedio: “¿Un proceso de difamación ahora -pregunta el general- cuando medito la salvación de España?” El capitán Sinibaldo, llamado Chuletas de Sargento por su macabra historia pasada, espera un proceso y teniendo “una sumaria a pique de salir expulsado de la Milicia”, se ve obligado a depender de la protección del gobernador militar a cambio de que su hija se acueste con él: era el único modo de evitar el proceso ya que, en palabras del pueblo, “La dormida de la hija por la dormida del expediente”. La Sini es la hija

del capitán. Ella es testigo de los sucesos arbitrarios e inimaginables del golpe de estado y, después, al observar la culminación del golpe en la espera del andén en que se “rinde homenaje al Rey y a su Ejército”, y confrontada con aquel torrente de clisés patrióticos como “Madre patria”, “príncipe de la Milicia”, “sacrificio y valor”, “corazones”, “espada victoriosa”, etc., no puede sino reír ante un espectáculo nacional tan ridículo: “De risa me escacho”, es todo lo que ella es capaz de decir. No puede que haya, da a entender sarcásticamente La Sini, algo más “risible” que unos solemnes clisés patrióticos durante una crisis nacional. De todos modos, así acaban *Martes de Carnaval* y los esperpentos.

Bibliografía selecta

- Aznar, Manuel y Juan Rodríguez (eds.). *Valle-Inclán y su tiempo*. Barcelona: Universidad Autónoma, 1995.
- Bevis, Matthew. *Comedy: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2013.
- Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. *Re-visión del Esperpento (como realidad estética y metáfora histórica)*. Madrid: ADE, 2012.
- _____. “La función histórica del distanciamiento estético: el espectáculo grotesco de Valle-Inclán,” *Suma Valleincliniana*, Ed. John P. Gabriele, Editorial Anthropos (1992), 151-174.
- Cernuda, Luis. *Poesía y Literatura I y II*. Barcelona. Seix Barral, 1971.
- Comedy/Comedia*. Edición, Wylie Sypher. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1980.
- Esteban, José y A.N. Zahareas. *Contra el canon. Los bohemios de España (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Crítica, 2004.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1969.
- Hormigón, Juan Antonio. “El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo.” *Cuadrante*, 6, Marzo, 2002, pp. 61-78.
- _____. *El legado de Brecht*. Publicaciones de ADE. Madrid, 2012.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.
- Martin, Russell. *Guernica: La guerra de Picasso* (en griego). Atenas: Ed. Govosti, 2005.
- Oliva, Cesar. “El teatro de Valle-Inclán hoy.” *Cuadrante*, 6, Marzo, 2002, pp. 79-88.





- Rubio Jiménez, Jesús. *Valle-Inclán, caricaturista moderno: Nueva lectura de "Luces de Bohemia"*. Caracas/Madrid: Editorial Fundamentos/ Colección Arte, 2006.
- Serrano, Javier y Amparo Bolufer. *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1995.
- Zahareas, Anthony N. "Ilusión concreta: hacia una marionetología." *Sileno (Variaciones sobre arte y pensamiento)*, Vol. I. No. 2. Madrid: Abril-Mayo, 1997.
- _____. *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*. New York: Las Americas Publ. Co, 1968.
- _____. "El Esperpento como proyecto estético," *Insula* (Número especial) Abril 1991.
- _____. *Bohemian Lights, by Ramón del Valle-Inclán*. Bilingual series, University of Edinburgh Press, 1975, and Univ. of Texas Press, 1976.
- _____. "Valle-Inclán y Picasso." Madrid: ABC, Cultura.
- Zamora Vicente, Alonso. *La realidad esperpéntica (aproximación a "Luces de Bohemia")*. Madrid: Gredos, 1969.

Boletín de subscripción

Subscripción á revista *Cuadrante* por un ano (2 números) a partires do número _____, incluído.
Renovación automática anual ata orde de anulación da subscripción. Cota anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto do mundo: tarifa vixente).

Suscripción a la revista *Cuadrante* por un año (2 números) a partir del número _____, inclusive.
Renovación automática anual hasta orden de anulación de la suscripción. Cuota anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto del mundo: tarifa vigente).

Nome
Nombre

DNI

Enderezo
Dirección

Código postal Localidade Provincia

Teléfono Correo elect.

Data: , ,
Fecha

Sinatura:
Firma

 Amigos
Valle-Inclán.
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es

Domiciliación bancaria

Nome
Nombre

con DNI , autorizo ao Banco
autorizo al Banco

para que a partires desta data reteñan anualmente a cantidade de 24€ da miña conta
para que a partir de esta fecha retengan anualmente la cantidad de 24€ de mi cuenta
número

e abonen esta cantidade na conta da Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán"
en concepto de subscripción á revista "Cuadrante"

Data: , ,
Fecha

Sinatura:
Firma

 Amigos
Valle-Inclán.
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es

